

OSNOVNE RAZVOJNE TEŽNJE I OBILJEŽJA HRVATSKOG KAZALIŠTA I DRAMSKJE KNJIŽEVNOSTI U DOBA MODERNE

Branko Hećimović

Usprkos neiscrpnih mogućnosti variranja omiljene Gavelline teme o uzajamnim odnosima, povezanosti i prožetosti hrvatske književnosti i hrvatskog kazališta, svi dosadašnji pokušaji periodizacije i sistematizacije povijesnog postojanja i razvitka nacionalne književnosti i kazališta XIX. i XX. stoljeća oblikovali su se odvojeno i nepodudarno. Podudarnosti su se uspostavljale samo onda, kad su se za međaše razdoblja uzimali prijelomni povijesni događaji sa širokim rasponom dalekosežnih posljedica. Iznimka nije ni doba moderne, koja u hrvatskoj kulturi egzistira dvojak — kao označnica razdoblja, ali i kao stilsko određenje stvaralačkih htijenja izričito iskazanih u književnosti, slikarstvu i kiparstvu te arhitekturi. Nasuprot moderne tako kao kulturnog, a istodobno i književnog razdoblja, koje se otprilike proteže od 1892. pa sve do početka prvoga svjetskog rata, u sintetskim razmatranjima povijesnog razvitka nacionalnog kazališta susreće se podjela na nekoliko faza, što ne obuhvaćaju isti vremenski raspon i vezane su najčešće uz djelovanje pojedinih intendanata i upravitelja zagrebačkog kazališta,¹ ili se uglavnom samo izdvaja i potanko razrađuje Miletićeva intendantska era od 1894. do 1898, dok se godine prije i nakon nje tek ovlaš obrađuju. Dosljedno takvom tretmanu i pod dojmom značenja, opsega i karakteristika Miletićevih reformi, koje

su se osmišljavale u intenziviranju evropeizacije i internacionalizacije hrvatskoga glumišta, kao što se u intenziviranju evropeizacije i internacionalizacije, ali ne i s istih polazišta i ne s istim stvaralačkim nakamama, osmišljavala i moderna u nacionalnoj kulturi, Miletićeve intendantske godine tumače se kao bitne godine moderne u hrvatskom kazalištu.

Suprotstavljajući se shvaćanju da Miletićevo djelovanje kao intendanta označava početak jedne nove kazališne epohe, Gavella u *Hrvatskom glumištu* problematizira donekle i tu identifikaciju Miletićeve ere s kazališnom modernom. Prema Gavelli on je, štoviše, *uza svu svoju zaslužnost samo zrelo ispunjenje sila i tendencija, koje su već prije njegove ere bile žive na našem kazališnom terenu nastojeći da tek dođu do svog punog razmaha. Nova zgrada, cjelokupno dostojnije ruho naših kazališnih izvedba, jače naglašavanje umjetničkih repertoarnih tendenca, produbljivanje reprezentativne svijesti, sve je to Miletić naslijedio iz pozitivnih imanentnih sila našeg kazališnog razvitka, dajući tom naslijeđenom kapitalu pečat svoga talenta, svoje cijele svjesne energije.*²

Polemizirajući s postojećom periodizacijom hrvatskoga glumišta i predlažući novu, Gavella proteže drugo razdoblje te svoje periodizacije od Šenoe i Derenčina do zaključka Miletićeve ere i, kako sam kaže, *njenog konačnog izdizanja pod upravama njegovih slabokrvnih nasljednika i učenika, koji na bazi Miletićeve baštine unose u kazalište nove ideje.*³ I upravo taj momenat, mogao bi se, prema Gavelli, još *pregnantnije povezati s momentima pobjede naše literarne »Moderne«.*⁴

Dilema o kvalifikaciji Miletićeve ere kao dorećenja već minulih nastojanja ili kao zvučne potvrde novih, susreće se i kod drugih autora, te je preuzima kao dio Gavellina nasljeđa i Nikola Batušić u svojoj *Povijesti hrvatskog kazališta*. Ali ni on se, kao ni prethodno Slavko Batušić u *Enciklopediji Hrvatskog narodnog kazališta*, ne upušta u raščlanjivanje problema odnosa Miletića i moderne, koji je inaugurirao upravo Gavella.

Sam Miletić je, međutim, ostavio dragocjen spomen u svom shvaćanju moderne te o svom udjelu u njoj, koji i danas može biti zahvalno polazište za analizu toga odnosa: *Kako razdoblje moje kazališne uprave pada pod kraj stoljeća, a u vrijeme kad se već stadoše javljati prve klice moderne umjetnosti, tzv. secesije, koja je ipak istom god. 1898. pokazala kod nas životnih znakova, trebalo je i meni zauzeti stanovište prema tzv. »modernoj«. Držeći da je svaka borba u umjetnosti već napredak i da baš kazališna umjetnost koja se već kroz stoljeća kreće gotovo u istoj kolotečini, treba i u tehničkom i u umjetničkom pogledu znatnih reforma*

*(ovo se je »vani« već увидjelo), ja sam tu novu školu radosno pozdravio, ne možda kao savršeno novo evanđelje, ali kao put koji se dijeli od dojaškojnega, kao suton koji javlja zoru. Pa ako se i mnogomu ne sviđa ta »secesija« koja svojom težnjom za originalnošću, na koju se često sile i vrlo »miroljubivi« talenti za volju mode ima nešto parvenizma u sebi, ona je ipak nužna prijelazna forma u razvoju umjetnosti i ukusa, kao što nas je i »bizantizam« vodio do »renesanse«, a »rokoko« opet do »empira«.*⁵

Shvaćajući, dakle, modernu kao prijelaznu formu, te pozitivno ocjenjujući borbu u umjetnosti, koju ona inicira — a koja je, uzgred rečeno, karakteristično obilježje i odlika upravo ovoga razdoblja hrvatske kulture u kojem se ona i prvi put stvarno odvija na širem području, jer se prvi put zapravo i osjetnije odvojila od rodoljubnog utilitarizma, Miletić se i sam opredjeljuje za modernu svjestan da baš u kazalištu valja potaći sukob sa stoljetnom ustajalošću i sprovesti znatne reforme.

Kronološki, međutim, promatrano, Miletić započinje svojim reformama u kazalištu mnogo prije, naravno ovo mnogo prije valja shvatiti samo u odnosu na kratkotrajnost njegove intendantske ere, nego se stvarno oblikuje pokret hrvatske moderne, koji deklarativno istupa sintetizirajući dotadašnja uglavnom individualna prenošenja i usvajanja modernih tekovina zapadno-evropske kulture. Prema tom kronološkom određenju Miletićeve djelatnosti, a i činjenici da ona prethodi pokretaškom širenju moderne i njenom kreativno-stilskom osmišljavanju, nameće se misao, da Miletić ustvari anticipira modernu u kazalištu, da je njen predšasnik, i da je, kako će uostalom pokazati daljnja razmatranja, njen suputnik, sustvaralac i djelatni sudionik. Ta misao nije, doduše, posve nova, ali nije isto tako ni ikada posve obrazložena.

Jedna od glavnih zasluga, što se s punim pravom pripisuje Miletiću, njegovo je proširenje i obogaćenje, te kvalitetno podizanje i unapređivanje repertoara. Samo taj njegov repertoar, što se obično zaboravlja, nije u duhu stilskih, kreativnih traženja korifeja hrvatske moderne, kao ni stranih pisaca koje naši autori svojataju kao svoje uzore i zastave.

Miletićev repertoar je repertoar klasicistički obrazovana čovjeka, iznimna kulturna interesa i obaviještenosti, posebice u domeni kazališta, koji taj svoj repertoar temelji na klasičnim dramskim djelima, ali ima puno razumijevanja i za noviju, suvremenu dramatiku, a izvođenje slavenskih dramatičara usvaja kao obavezu, te shvaća i nužnost neophodnih repertoarskih ustupaka. No unatoč toj širini Miletićeva repertoara u ko-

jem suvereno vlada kult Shakespearea, malobrojni su u njemu pisci koji u svojim djelima iskazuju moderna stremjenja. Uz Ibsena, drugoga omiljenoga dramatičara Miletića, kojeg su mladi prigrlili kao jednog od svojih autora, ali koji je već i prije igran na zagrebačkoj pozornici, od istaknutijih tu su još samo Tolstoj, Hauptmann i Zola. Tolstoj će, međutim, upravo s dramom *Moć tmine*, što se izvodi za Miletićeve uprave, naići na veliki odjek kod dramatičara hrvatske moderne i ta će njegova drama, dapače, biti i glavni poticaj za daljnje usvajanje i obrađivanje seoske tematike u nacionalnoj dramskoj književnosti.

3 Za razumijevanje Miletićeva sudjelovanja u kretanjima moderne još je indikativniji dio njegova repertoara što ga tvore dramska ostvarenja hrvatskih pisaca. U tom dijelu repertoara, koji je obogaćen dragocjenim oživljavanjem djela starih dubrovačkih pisaca Marina Držića, Ivana Gundulića i Junija Palmotića te kajkavske komedije nepoznata autora *Barun Tamburlanović*, prevagu imaju dramski tekstovi pisani u tradiciji povijesne rodoljubne drame i neobvezatnih veseloigara, odnosno u stilu dva najraširenija žanra u nacionalnoj dramatici od ilirskih vremena pa sve do Miletića. U Miletićevom repertoaru ostvarenom u novoj zgradi sreću se već i neka djela sa suvremenijom tematikom i modernije pisana, ponajčešće s naturalističkim primjesama, poput djela Marijana Derenčina, Eugena Kumičića i Julija Rorauera, te posebice Ive Vojnovića koji svojim *Ekvinocijem* anticipira dramu moderne, ali hrvatska dramska književnost, kako zamjećuje Miletić u svojim dramaturškim zapiscima, nije još uvijek *oćutjela blagoslov moderne*.⁶ Od dramatičara iz pokreta moderne u Miletićevu repertoaru svoje mjesto ipak imaju Dežman Ivanov, Srđan Tucić i Nehajev, kojima Miletić u svojim razmišljanjima po sve opravdano pridružuje i Milana Ogrizovića.

3 Miletićeva spoznaja da hrvatska dramska književnost nije još u doba njegove intendanture *oćutjela blagoslov moderne*, neizravna je potvrda da u njegovoj eri nije došlo ni do integracijskog procesa između nacionalnog dramskog stvaranja u duhu i stilu moderne i odgovarajućeg scenско-interpretacijskog pristupa. Odnosno, ako je do takvog procesa usuglašavanja i došlo, što još valja i dokazati, onda su neposredni rezultati, tj. predstave, bili ipak samo anemične, zanemarive iznimke, jer tekstova koji bi ih omogućavali zapravo i nije bilo mnogo na repertoaru a nisu postojali ni izvedbeni preduvjeti. Istom je Miletić svojim reformama u kazalištu, poglavito obnovom i popunom ansambla glumcima koji su po svojim vlastitim psiho-fizičkim osobinama bili predodređeni za realističku

glumu, te potiskivanjem tradicionalnoga romantičnog patosa, i solističke igre realističko-psihološkom i kolektivnom, kao i zalaganjem za savjesnije i temeljitije uvježbavanje i doličnije i vjerodostojnije likovno kompletiranje predstave, te unapređivanjem i osamostaljivanjem režije, a i osobnim redateljskim temperamentom i djelovanjem, koje je posebno isticao i cijenio Gavella, ostvario neophodne preduvjete za korjenitije promjene predstavljачkog izraza i primjenu modernističkih težnji. No stari stil i navike bit će još dugo, neovisno, štoviše, o repertoarnim i izvedbenim novinama što ih zastupaju i sprovode njegovi učenici i sljedbenici, nazočni i podržavani kako u igri pojedinih glumaca tako i u nekim izvedbama.

Neovisno o činjenici da je Miletić u biti kontroverzna osoba, koja isprva, u ranoj mladosti, piše lake i nepretenciozne veseloigre, a zatim se usredotočuje na tradicionalistički intonirane rodoljubno-povijesne drame, što su u suprotnosti donekle sa svim onim što on sam pokušava postići svojim reformama, posebice repertoarskim, a ovisno podosta o spoznaji da je i moderna na svoj način atipično razdoblje u hrvatskoj kulturi, jer se određuje u odnosu na nacionalne posebnosti, osobito one povijesne, i da će u njoj sve dok traje biti žive secesionističke težnje, koje nikad neće u potpunosti potisnuti i nadvladati tradicionalne i anakronističke, moderna se — po svemu — u Miletićevo doba osmišljava u kazalištu prvenstveno kao kulturni fenomen. A tek nakon Miletićeve ere i njegovih reformi, koje su u mnogo čemu podudarne s tendencijama moderne i istodobno poticajne, nakon njegovoga profesionalnog organiziranja kazališta i umjetničkog osuvremenjivanja i usavršavanja, moderna se zapravo počinje šire kreativno reproducirati u dramskim djelima i interpretacijskom pristupu kao izražajno, stvaralačko određenje.

Da hrvatsko glumište nije u Miletićevoj eri doista jače i aktivnije uključeno u pokret hrvatske moderne, a stvaralačkim osobinama, izborom i značajkama repertoara te njegovom realizacijom, i u samu modernu, što je uvjetovano zacijelo i okolnošću da je zagrebačko, nacionalno glumište bilo ipak oficijelna, državnim vlastima potčinjena ustanova, i da se njegova djelatnost i onda kao i danas zasnivala na djelatnosti kolektiva, dokazuje i podatak da u manifestima i programatskim tekstovima mladih kazalište gotovo i ne egzistira, a vrlo ga škrto napokon spominje i Milan Marjanović, jedan od prvaka pokreta, u svojoj predgovornoj, memoarsko-znanstvenoj rekapitulaciji moderne u dvosveščanom zborniku *Hrvatska moderna*.

No iako kazalište i dramska književnost nisu uključeni u manifeste i programatske tekstove mladih, njihova je zastupljenost u časopisima hrvatskoga modernističkog pokreta ipak nezaobilazna. Kritička pak i teoretska svijest o drami moderne, a i novinama što ih najavljuju i donose prva dramska ostvarenja pripadnika pokreta, bude se već i u Miletićevoj eri i očituju se, primjerice, i u kritikama koje popraćaju praišvedbe Tucićeve *Povratka* i Nehajevljeva *Preloma*. Pišući istodobno o ta dva dramska teksta, praišvedena u razmaku od nepuna dva tjedna, kritičari jasno uočavaju njihove posebnosti u kojima se naziru i dva vrlo važna interesna ali i tematska i izražajna opredjeljenja u razvoju hrvatske dramatike u doba moderne.

Prema kritičarima tako iz redova mladih, prema Dežmanu Ivanovu i Milanu Marjanoviću, Tucić je usredotočen na vanjske događaje i konflikte, efektiniji je, bliži životu i narodu, te socijalan, Nehajev pak predoduje unutrašnjost čovjeka, borbu njegove duše, sklon je teoriji i kozmopolitizmu, a i individualan je.

Iako je obojici kritičara bliži Nehajev i njegov subjektivizam i individualizam, odnosno njegovo ispitivačko poniranje u duševni svijet izdvojenog pojedinca, intelektualca, nego Tucićev naturalizam i seoska sredina, što je i razumljivo, jer su i Nehajevljeve težnje i problematika mnogo bliže značajkama moderne u poeziji i prozi, kao ustalom i u kritici i esejistici, oba ta opredjeljenja bit će i dalje nazočna u dramatici moderne i označavat će, dapače, njenu temeljnu usmjerenost.

U odnosu na ostale vrste nacionalne književnosti i njihova izražajna određenja u doba moderne, ali ne istodobno i na sve podjednako, u nacionalnoj dramskoj književnosti je osobito zanimljiva zastupljenost i raširenost naturalizma. Prije moderne uočavaju se, uostalom, samo začeci naturalizma, kako u svojoj raspravi *Chorwacki dramat naturalistyczny* tvrdi Włodzimierz Kot,⁸ kod Julija Rorauera, Eugena Kumičića i Kamile Lucerne, dok će moderna zapravo biti doba naturalizma, koji se udomaćuje u hrvatskoj dramatici u preoblikovanim i posvojenim oblicima u kojima će se izrazito nazirati nacionalna i autorska, individualna obilježja.

Nazočnost naturalizma u hrvatskoj dramatici moderne izričito je naglašena i u nekim njenim klasifikacijama. Dragutin Prohaska npr. u svom *Pregledu savremene hrvatsko-srpske književnosti* inzistira na dvije bitne skupine, te izdvaja naturalističko-socijalnu dramu i simbolističko-pjesničku, a uz njih priznaje i postojanja kazališnih komada i lakrdija. Frank

Wollman pak u knjizi *Srbochorvatske drama* čini gotovo isto, ali već uz naturalističko-socijalnu dramu i simbolističko-idejnu, dakle, ne više pjesničku nego idejnu, spominje odvojeno i omladinske dramatičare Frana Galovića i Janka Polića Kamova, koje u najnovije vrijeme Miroslav Šicel u svojoj *Književnosti moderne* izdvaja i tretira kao avangardu.

Spektar izražajnih i tematskih inovacija u dramskoj književnosti moderne, koja u sebi sadrži i naslijeđene stilske-formacije, mnogo je svakako veći nego što bi se moglo zaključiti na temelju ovih pomoćnih, književno-povjesničarskih klasifikacija, te se tako u dramskim ostvarenjima hrvatskih autora uz realizam, naturalizam i simbolizam zamjećuju i svojevrtni neoromantizam, a i prvi navještaji ekspresionizma i futurizma!

Ni u jednom razdoblju, štoviše, svoga višestoljetnog postojanja, ni prije a ni poslije moderne, hrvatska dramatika ne doživljava takav otklon od prethodnog razdoblja, a ni takav preobražaj i takve promjene kao u godinama moderne, kad je, doduše, karakteristika izraziti eklekticizam, ali kada se istodobno nameće obiljem i raznolikošću izražajnih i tematskih traženja, enormnim proširenjem idejne i misaone problematike, te motivike, kao i posebnosću individualnih stvaralačkih pristupa i metoda, te nizom novousvojenih ili već postojećih ali osobno primijenjenih sadržajnih i izražajnih sustavnica. Dramatičari moderne tako, primjerice, još više eksponiraju kozmopolitsku lokaciju radnje no usvajaju i razgranjuju i seosku tematiku, do tada gotovo nepostojeću u nacionalnoj dramatici, koriste narodni stih i metaforiku te vole jednočinku kao dramski oblik, skloni su prikazivanju sutonskih i apatičnih raspoloženja ali i dramskih obiteljskih krahova i rasula, kao i dekadetnog društva i aristokracije, prohujalih vremena i izmišljenih svjetova, regionalnih sredina i njihovih posebnosti, introvertiranih osoba, rasnih tipova i fatalnih žena, narodskih lica a i svečovjeka. Ti isti, pretežno mladi dramatičari, ispovijedaju subjektivizam i univerzalizam, hrvatstvo i euforični jugonacionalizam, a u njihovim se dramama zamjećuju i susreću meditativnost, lirizam, maeterlinckovski teatralizam i misticizam, erotizam i naglašena emocionalnost, egocentrizam, ekstravagantnost i bizarnost, prepletanje sna i jave, odnosno irealnog i realnog te iracionalnog i racionalnog, podsvijest, halucinacije, slobodne asocijacije, aluzivnost i grotesknost, sumnje i opsesije, etičke i egzistencijalne dileme, stihijski, patološki porivi te sukobi instinkta i intelekta, artizam i pomodnost, stvaralački profesionalizam i rutinerstvo.

Ova poplava najraznovrsnijih novina, svojevrsna potvrda suočavanja i suživljavanja s Evropom te ugledanja u druge, nije, dakako, nađošla odmah i iznenada, nego nadire sustopice s prodorom modernih stranih dramatičara. A taj prodor postupno jača od Miletićeve ere i može se pregledno pratiti od jedne faze zagrebačkog kazališta do druge, od Hreljanovićeve uprave (1898—1902), te tijekom sedam sljedećih godina u kojima kazalište, a njegova je djelatnost ponovnim ukinućem operne grane ograničena samo na dramske predstave, vode Adam Mandrović (1902—1907) i Andrija Fijan (1907—1909), do posljednjih pet godina prije prvoga svjetskog rata, kad je intendant književnik i vrsni poznavalac kazališne literature Vladimir Treščec Branjski, sljedbenik Stjepana Miletića, ali autor zloglasnog, nehumanog i nedemokratskog disciplinskog pravilnika za članove nacionalnog teatra.

Za uprave nekadašnjega opernog pjevača Ive Hreljanovića od stranih, modernih dramatičara na repertoaru se, primjerice, nalaze djela Przybyszewskog, Sudermanna, Hauptmanna, Schnitzlera, Hofmannsthal, Halbea i Schönherra, Maeterlincka, Briexa i Becquea, te D'Annunzia i Praga, koja svojom prisutnošću označavaju već veliki pomak u odnosu prema izboru i značaju modernih evropskih drama u Miletićevu repertoaru.

Od djela pak hrvatskih pisaca, sudionika i suputnika pokreta moderne, praižvedbu doživljava Vojnovićev *Suton*, koji najavljuje *Dubrovačku trilogiju* i afirmira vrijednost nove dramatike, te dramski tekstovi Milivoja Dežmana Ivanova, Srđana Tucića, Milutina Cihlara Nehajeva i Milana Ogrizovića. Brojem dramskih ostvarenja najzastupljeniji je svakako Tucić, koji uči od Hauptmanna ali koji sad pod neposrednim dojmom izvođenja Tolstojeve drame *Vlasti tmine* stvara svoj rusificirani *Truli dom*, prvu hrvatsku naturalističku dramu tolstojevskog kova. U ovim godinama, kad se na zagrebačkoj pozornici pojavljuje i dramski prvenac Milana Ogrizovića *Dah*, za koji sam autor kaže da je *napisan pod dojmom Ibsena*,⁹ prvi put se izvode i dramska ostvarenja Ivana Cankara i Branislava Nušića. U kontekstu razmatranja zastupljenosti modernističke dramatike u nacionalnom glumištu, vrlo je zanimljiva upravo pojava Cankarova *Jakoba Rude*, jer je Cankar ne samo jedan od prvaka slovenske moderne nego i pisac koji se neposredno i evidentno nadovezuje na Ibsenovo dramsko stvaranje.

U sljedećoj fazi djelovanja nacionalnoga glumišta, za kojeg dolazi do osnutka drugoga, profesionalnoga hrvatskog kazališta u Osijeku, prvi

put se između ostalog prikazuju dramska ostvarenja Strindberga, Wildea, Francea, Hamsuna, Bersteina, Verge i Bahra, a na repertoaru su i djela poznatih i već u Zagrebu izvođenih modernih pisaca poput Ibsena i Björsona, Sudermanna, Schnitzlera i Hauptmanna te Maeterlincka. U inozemnom, prevedenom dijelu repertoara uočava se i veliki i značajni udio ruskih pisaca. Uz Tolstojeva igraju se tako i dramska ostvarenja Čehova, Andrejeva i Gorkog, a posredstvom dramatizacije scenski je predočeno i prozno stvaranje Dostojevskog.

Među hrvatskim dramatičarima tih godina posve prevladavaju dramatičari suživljeni s kretanjima moderne ili bliski tim kretanjima. A prvi među njima po ugledu, a i po kvalitetnoj razini ostvarenog dometa te širini i snazi odjeka, svakako je Ivo Vojnović. Njegovo se remek-djelo *Dubrovačka trilogija* uprizoruje na zagrebačkoj pozornici 1903, dok se dramska pjesma *Smrt majke Jugovića* nadahnuta kosovskim mitom i idejom o južnoslavenskom ujedinjenju izvodi 1907. godine. Značenje *Dubrovačke trilogije* za nacionalu dramatiku sažeto je već ali i vrlo pronicljivo i točno iskazao u svom eseju *Konte Ivo*, napisanom i objelodanjenom neposredno nakon Vojnovićeve smrti, Milan Begović. On je naglasio da pojava toga Vojnovićeva dramskog ostvarenja u hrvatskoj književnosti znači *jedan veliki događaj koji je u jedan jedini čas preobrazio lice te iste književnosti*, a zatim je u nastavku odlučno ustvrdio: *U našoj dramskoj literaturi Trilogija je značila također potpuni preokret. Ona je dala pokret čitavoj modernoj hrvatskoj dramatici, na njoj je sazidano trideset godina naše dramaturgije i moglo bi se, idući redom od dramatičara do dramatičara, naći u njoj utjecaja Trilogije*.¹⁰ Najnovija pak proučavanja Vojnovićeva opusa, posebice *Dubrovačke trilogije*, omogućavaju da se njegovo dramsko stvaranje dolično sagleda i u kontekstu evropske dramatike, pa i u kontekstu moderne kao jednog šireg i sveobuhvatnijeg kretanja što je zahvatilo i pojedine južnoslavenske nacionalne kulture.

U godinama kad se na čelu hrvatskoga glumišta nalazi Adam Mandrović te zatim Andrija Fijan, najigraniji hrvatski autor je Milan Ogrizović, koji je brojem izvođenih dramskih tekstova i najzastupljeniji hrvatski pisac na središnjoj nacionalnoj pozornici od njena osnutka pa sve do danas. Njegova *Hasanaginica*, kojom je narodna pjesma napokon jednom dostojno pretočena u dramski oblik te svrsishodno i vjerodostojno obogaćena dodatnim sadržajnim sastavnicama, nova je i značajna potvrda moderne dramatike. Uz Ogrizovićevu dramske tvorevine u ovoj se fazi ponovo

izvode i djela Nehajeva i Tucića, a prvi put se na repertoaru pojavljuju i dramska ostvarenja Petra Petrovića Pecije, koji je svojim dramama, često naturalistički obojenim, iz ličkog seljačkoga života razgranao i udomaćio seljačku problematiku u nacionalnoj dramskoj književnosti, te Milana Begovića, Frana Hrčića, Rudolfa Kolarića Kišura, Mirka Dečaka i Frana Galovića.

Za dramatiku moderne, a hrvatsko glumište napose, od iznimnog je značenja u ovoj istoj fazi, na početku Mandrovićeve uprave, povratak Josipa Bacha s jednogodišnjih studija u bečkom Burgtheatru. Po svom povratku, naime, 1903. godine, Josip Bach, bivši učenik Miletićeve dramske škole i već provjereni glumac, postaje redatelj, a kao redatelj pokazuje izrazite sklonosti za dramatičare moderne, osobito za Vojnovića, Ogrizovića i Peciju Petrovića. Zahvaljujući svojoj fanatičnoj radinosti i odanosti zagrebačkom glumištu, temperamentu i neutaživom zanimanju za novu dramsku književnost, koje je graničilo s opsesivnom znatiželjom, Bach je imao veliki utjecaj na razvitak i usmjerenje hrvatskog kazališta kao i na njegovo repertoarno opredjeljenje. Taj utjecaj još je ojačao 1908. godine, kad Bach postaje ravnatelj drame. Po svom ukupnom djelovanju pak, Bach je, kao što kaže Gavella, bio *tipičan odvjetak hrvatske moderne što je u ideološko-estetskom pogledu spajala eklektički najdisparatnije struje i pojave*,⁴¹ i ako u nacionalnom kazalištu postoji osoba uz koju bi se mogla i trebala vezati repertoarska i izvedbena afirmacija naše moderne kao stilskog određenja, onda je to svakako Josip Bach.

Dolaskom Vladimira Treščeca Branjskog za intendanta sredinom 1909. godine započeto je obnavljanje nekih reformi i težnji začetih u Miletićevoj eri. Treščec ponovno tako uspostavlja operu, a uz nju i balet, te zatim, kako nabraja Slavko Batušić,⁴² angažira domaće operne i dramske umjetnike koji su djelovali na stranim pozornicama, uvodi funkciju stalnog scenografa i kostimografa, pokreće tjednik »Hrvatska pozornica« i kao svojevrsni ogranak osniva mobilnu dramsku družinu, takozvano Hrvatsko pokrajinsko kazalište, koje daje predstave u Bosni, Dalmaciji i Istri. Među značajnijim Treščecovim potezima valja istaći i angažman Ive Račića, koji će svojim glumačkim i redateljskim iskustvom stečenim na pozornicama Beča, Berlina, Praga, Hamburga i Budimpešte biti uz Josipa Bacha presudan za daljnje scensko doricanje moderne, te za prodor i usvajanje novih tekovina i traženja suvremenoga evropskog kazališta.

U godinama Treščecove intendature, kad je dramski ansambl upotpunjen nizom mladih glumaca, koji svojim uključivanjem pospješuju

smjenu naraštaja i prihvaćanje realističko-psihološke igre, i kad u kazalištu rade istaknuti pisci moderne, Vojnović kao dramaturg, Ogrizović kao lektor, a Hrčić i Tucić kao tajnici, dramski repertoar zasniva se na probranim, književno vrijednim ostvarenjima. Kao i u Miletićevo doba od klasika prednjači Shakespeare, koji je zastupljen čak s devet djela, a između ostalih izvode se i dramska ostvarenja Molièrea i Marivauxa, te Schillera, Lessinga i Goethea. Od suvremenih autora na repertoaru se ponovno primjerice susreću Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Hofmannsthal, Wilde, Maeterlinck, Przybyszewsky i Andrejev, a po prvi put se izvode Shaw, Galsworthy, Wedekind, Zweig, Hamsun i Madach.

Kao što je Miletić započeo svoje intendantsko razdoblje s izvedbom Demetrove *Teute*, hoteći i time ukazati na Demetra kao svoj uzor, tako je i Treščec započeo svoje djelovanje praizvedbom Miletićeva *Boleslava*, te naše inačice *Hamleta*. No premda Treščec pokazuje razumijevanje za različito usmjerene hrvatske pisce svoga vremena, najviše sklonosti ipak ima, sudeći po sastavu repertoara, za modernistički nastrojene dramatičare. Za njegove intendature prikazuje se tako Vojnović, Tucić, Marjanović, Ogrizović, Petrović Pecija, Dečak, Stražnicki i Kosor, koji se 1911. predstavlja zagrebačkoj publici *Požarom strasti* u kojem Tolstojevoj doktrini pasivnog neprotivljenja zlu suprotstavlja svoje uvjerenje da se zlo može svladati jedino silom, odnosno zlom. I dok će Kosor na zagrebačku pozornicu ponovo doći 1914, kada svojim *Pomirenjem* prvi prenosi ekspresionistička strujanja iz evropske dramatike, ona će ostati nedostupna za mladog Kamova i njegovu buntovnu dramatiku avangardne strukture i izraza.

Uza svu zamornost ovakva suhoparna putovanja razvojnim fazama hrvatskoga glumišta od Miletićeve ere pa do prvoga svjetskog rata, ono je bilo neizbježno kao ilustracija tečaja i intenziteta moderne, te kao argumenat za tezu daje Miletić, uza sve neophodno poštivanje i uvažavanje njegove viševrsne i prekretničke, reformatorske i stvaralačke djelatnosti, bio zapravo anticipator moderne, njen sustvaralac i sudionik. Moderna se pak kao stilsko određenje u kazalištu i dramskoj književnosti ostvaruje u punoj, samopotvrđnoj mjeri tek poslije njega, kad se umnaža broj novih, mladih dramatičara, koji svojim djelima iskazuju eklektičku širinu raspona moderne, te utemeljuju suvremenu dramatiku lišenu utilitarističkih rodoljubnih namjera i zasnovanu na estetskim i etičkim opredjeljenjima, i kada ta ista nova, modernistička dramatika nailazi na neke svoje istomišljenike, zagovornike i tumače u hrvatskom glumištu.

BILJEŠKE

¹ Već i Milan Ogrizović u završnom, trećem dijelu svoje knjige *Pedeset godina hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1910, primjenjuje razdiobu kazališnih zbiivanja u doba moderne u odnosu na djelovanje pojedinih intendantata i upravitelja, te su zasebna poglavlja tako posvećena intendanturi Miletića, odnosno upravama Hreljanovića te Mandrovića i Fijana. Gotovo istovrsna podjela su sreće se i kod Slavka Batušića — *Vlastitim snagama (1860—1941)*, *Enciklopedija Hrvatskoga narodnog kazališta*, »Naprijed« — HNK, Zagreb 1969.

² Branko Gavella, *Hrvatsko glumište*, »Zora«, Zagreb 1953, str. 76—77.

³ Gavella, isto, str. 77.

⁴ Gavella, isto, str. 77.

⁵ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, knjiga druga, Zagreb 1904, str. 91.

⁶ Miletić, isto, str. 91.

⁷ Dragocjeni uvid o zastupljenosti kazališta i dramske književnosti u časopisima mlađih daje knjiga Vide Flaker *Časopisi hrvatskoga modernističkog pokreta*. Znanstvena biblioteka Hrvatskog filološkog društva, 4, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1977. I dok tako, prema podacima Vide Flaker, »Hrvatska misao« objelodanjuje samo članak o izvodenju Vojnovićeva *Ekvinocija* u Pragu, u »Mladosti« se već pojavljuje i Schnitzlerov dramski tekst *Božićnica*, a kazališne bilješke objavljuju Fran Hrčić, Dušan Plavšić, Milan Marjanović i Fran Govekar. Najblagonakloniji prema kazalištu i dramskoj književnosti je ipak »Život«, koji za razliku od »Hrvatske misli« i »Mladosti«, tiskanih 1897. odnosno 1898. u svega nekoliko brojeva, izlazi već nakon Miletićeva odlaska iz kazališta, od početka 1900. do sredine 1901. Uz Dežmanovu tročinsku dramu *Vir* i Begovićev dramalet *Pabirčenje*, u »Životu« su objelodanjeni i Vojnovićevi *Suton* i *Allons enfants*. Milan Marjanović pak piše o Mauriceu Maeterlincku, Gabrieleu D'Annunziu i Henriku Ibsenu, dok Tresić Pavičić razlaže o katarzi i tehnici u svojoj drami *Katarina Zrinska*. Raznovrsnim priložima o hrvatskom ali i stranom kazalištu i dramskoj književnosti surađuju još Milivoj Dežman Ivanov, Stjepan Miletić, Nina Vavra, Josip Bach, Vladimir Gudel, Ivan Tartaglia, Vladimir Lunaček, Vinko Kisić, Vladoje Dukat i Filip Davidović Marušić. U »Novoj nadi« tiskan je također, uz Nehajevljev *Prijelom* i odlomak iz Marjanovićeve drame *Poluljudi*, i niz tekstova što govore o kazalištu i dramskoj književnosti. Među autorima tih tekstova, kao što su to Milan Marjanović, Petar Skok i Stevo Osterman, revnošću se osobito iskazuje Milutin Cihlar Nehajev. Svojom kazališnom kronikom on sudjeluje u jedanaest od dvanaest izašlih brojeva ovog zbornika zabave i pouke.

⁸ Włodzimierz Kot, *Chorwacki dramat naturalistyczny*, *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego CCI*, *Prace historycznoliterackie*, Zeszyt 15, Kraków 1969, str. 51—54.

⁹ Milan Ogrizović, *Pedeset godina hrvatskoga kazališta*, Izdala Uprava Kr. hrv. zem. kazališta u Zagrebu, Zagreb 1910, str. LX.

¹⁰ Milan Begović, *Konte Ivo*, *Uspomene, impresije i razgovori*, »Hrvatska revija«, II, br. 10, Zagreb, 1929.

¹¹ Gavella, isto, str. 97.

¹² Slavko Batušić, *Vlastitim snagama (1860—1941)*, *Enciklopedija Hrvatskoga narodnog kazališta*, »Naprijed« — HNK, Zagreb 1969. str. 125.